



## El nuevo cuento uruguayo

### **LA ALEGORIA INCONCLUSA: ENTRE LA DESCOLOCACION Y EL REALISMO OBLICUO**

por Fernando Ainsa

El nuevo cuento uruguayo, si bien participa de la polifonía temática y el estallido formal que puede reconocerse en la narrativa hispanoamérica a partir de los años sesenta, prosigue las líneas estéticas inauguradas por Juan Carlos Onetti (1909) y por Felisberto Hernández (1902). Por un lado, profundiza la mirada descreída y la postura deliberadamente “descolocada” y marginal (sino marginada) del “hombre sin fe ni interés por su destino”, definido por el propio Onetti, y —por el otro— explora las fronteras de un realismo sesgado y oblicuo, ensanchado hasta los límites del absurdo y lo fantástico, gracias a la incursión en las “tierras de la memoria” que propicia Felisberto.

Ambas tendencias —aunque originalmente diversas, cuando no opuestas— coinciden, sin embargo, en operar al margen del *corpus* canónico y del “gran cauce” de las corrientes en boga e invitan a “hacerse a un lado” y a un replegarse sobre sí mismas, obedeciendo a una vocación minoritaria de autoexclusión. En la confluencia de estas líneas complementarias, donde marginalidad y fantasía pueden explicarse recíprocamente, surge esa visión sesgada del mundo, esa percepción particular, ángulo de coincidencia entre sensibilidad estética y filosofía existencial, vivencia del absurdo más que teorización angustiada sobre el sin sentido, postura de base y desajuste, a partir de la cual se proyecta y elabora la poética de una corriente de escritores que en el Uruguay de hoy puede considerarse mayoritaria.

En efecto, la producción cuentística uruguaya de las últimas décadas ha hecho de ese espacio su línea de mayor fuerza creativa: trascender lo cotidiano por la desmesura y el absurdo, proyectar alegorías y mitos degradados desde la irrealidad, derivar conscientemente de lo colectivo a una descolocación individual. A ello ha contribuido no sólo la tradición literaria inaugurada por *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti y *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) de Felisberto Hernández, sino la historia reciente del país.

Entre junio de 1973 y marzo de 1985 el Uruguay vivió bajo una dictadura donde la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida cultural que buena parte de la producción literaria se vio obligada a “situarse” coyunturalmente en relación a ese proceso histórico. Si los mayores sufrieron la fractura y la desarticulación del sistema de integración solidaria que se había “modelizado” desde el principio de siglo hasta fines de los años cincuenta, como una pérdida cultural evocada con rabia y nostalgia, los más jóvenes, especialmente los nacidos a partir de los años cincuenta, crecieron en la orfandad y en la ausencia de referentes. Agotadas las expectativas y creencias en posibles realidades alternativas generadas en los años sesenta, desmoronadas las utopías de las que apenas habían tenido sus ecos, estaban privados de



ilusiones. Todo los empujaba a la desafiliación y a un desencanche no sólo literario, sino vital.

Este divorcio acrecentó social y políticamente lo que era ya una marcada y significativa postura literaria: la sensación de vivir un exilio interior que conducía en forma irremediable a una visión marginal y sesgada de una realidad que no podía ser abordada frontalmente. No es extraño, entonces, que al restablecerse la normalidad democrática el 1 de marzo de 1985, la escritura ya estuviera irremediablemente marcada por ese enfoque y postura.

Desde entonces, la producción cuentística reflejaría las apasionantes posibilidades que la descolocación propiciaba: la transgresión de géneros, la provocación temática, los insólitos puntos de vista, las realidades especulares insinuadas “detrás de la puerta”, esa articulación “entre el dentro y el fuera” con que George Simmel abre y cierra, según las ocasiones y el oficio de los “cerrajeros”, el espacio que separa el realismo de lo fantástico que tan sugerentes aplicaciones encontraría en la veta abierta por Onetti y Felisberto.

El progresivo despojamiento de certidumbres, auténtico paradigma de la nueva cuentística uruguaya, pero en cuyos signos se reconoce la misma desconcertada temática que recorre las mejores páginas de la narrativa universal contemporánea, genera ese “umbral” que permite el pasaje del escepticismo al descubrimiento de nuevos territorios ficcionales. Gracias a una sensibilidad aguzada por un contexto que la empujó fuera del sistema y la hizo excéntrica, desajustada en relación a lo que eran las atribuciones que le asignaba el canon como misión secular, la ficción se ha instalado desde entonces y hasta ahora en la fragilidad de las zonas intermedias, donde se gesta tanto el impulso de creación como su púdico repliegue.

## La herencia de los “pequeños seres”

La herencia de la visión oblicua que ha potenciado la descolocación de la nueva cuentística uruguaya debe remontarse, sin embargo, a un siglo de tradición literaria, inaugurada por las *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky y proseguida por *El extranjero* de Camus, el emblemático “K” de Kafka y los anti-héroes “malditos” de Barbusse o Celine, pero también por la mejor literatura del sur norteamericano, Erskine Caldwell y William Faulkner. “Almas muertas”, “pequeños seres” y *outsiders* que inspiran tanta ternura como rechazo, habían encontrado a partir de los años veinte una segunda patria en el “destierro” del Río de la Plata y se prolongarían sin dificultad en el primer Eduardo Mallea y en Roberto Arlt, antes de desembarcar en la narrativa uruguaya.

Lo hizo, a diferencia de lo que había sucedido con sus homónimos europeos, sin angustia existencial y sin dramatismo, poseedores de esa resignación y esa aparente “indiferencia moral” que caracteriza a los personajes de Onetti y que heredan los excéntricos marginales de L.S.Garini (1903), los “maniáticos” y “mareados” de Julio Ricci (1920) y la galería de almas solitarias que, como Eladio Linacero en *El pozo*, se vuelven “por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”. Disparate y fantasía que emanan de los nimios gestos cotidianos que retrazan los cuentos de Feliberto Hernández, un autor que invitó creativamente a los autores “realistas” de los años cuarenta y cincuenta a transgredir subversivamente los límites de lo visible. A ello contribuiría la exploración del subconsciente propiciada por el surrealismo.

Los antihéroes de los relatos de Héctor Galmés (1933), Miguel Angel Campodónico (1937), Mario Levrero



(1940), Cristina Peri Rossi (1941) y posteriormente los de Ricardo Prieto (1943), Gustavo Seija (1943), Tarik Carson (1945), Teresa Porzecanski (1945), Elbio Rodríguez Barilari (1953), Juan Carlos Mondragón (1951), Hugo Burel (1951), Leonardo Rossiello (1953) y Rafael Courtoisie (1958), ahondan en ese “sinsentido” que fragmenta y estría la realidad y exploran (y explotan literariamente) la miríada de reflejos irreales y “surreales” en que se descompone el “orden de las cosas” establecido. No se trata, en ningún caso, de una literatura fantástica pura, sino más bien de un realismo “oblicuo” o “ensanchado”. El realismo se distorsiona en grotesco o se multiplica en alegorías de interpretaciones ambiguas, cuando no contradictorias. Sin embargo, sus leyes no han sido totalmente abolidas, aunque sí transgredidas o soslayadas con ironía.

La alusión, la parodia, la ironía que habían sido los subterfugios con que la creación expresó el rechazo a la censura y la represión durante el período de la dictadura, se han convertido en eficaces resortes de descompresión y desdramatización de “la realidad sin sentido” del mundo situado de este “lado de la puerta”. Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas es una forma de desplazar el enfrentamiento maniqueo y de eludir categorizaciones o dogmatismos que se consideran inútiles. El mérito de no tomarse excesivamente en serio, evita hacer de la escritura algo triste, solemne o trascendente. El humor se transforma en el arma corrosiva con la cual se desnudan los tics, tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad. Un humor que denuncia los abusos del poder, la burocracia, las inercias y rutinas de una realidad fracturada y viviseccionada con un frío escalpelo, pero cuyo firme pulso de escritura está guiado por un afecto entrañable del cual se adivina su secreto temblor.

Es en el género cuento, más que en otras formas literarias, donde mejor cristalizan estas direcciones confluyentes. Cuatro autores del período lo demuestran en forma palmaria: Cristina Peri Rossi, Ricardo Prieto, Hugo Burel y Rafael Courtoisie. Los hemos elegido —entre otros que podrían haber figurado igualmente en este grupo— como representativos del nuevo cuento uruguayo que explora los límites de lo real: Peri Rossi haciendo de la condición de “extranjero” el ángulo oblicuo privilegiado para observar el mundo contemporáneo, Prieto llevando la transgresión a su paroxismo expresivo, Burel ahondando en los territorios periféricos y en la melancolía del desarraigo a través de relatos contruidos como cuidadosos mecanismos de relojería, Courtoisie haciendo estallar los géneros con una provocadora prosa, donde se debaten obscenidad y fina metáfora poética. Los cuatro autores incursionan, al mismo tiempo, en otros géneros. Peri Rossi y Courtoisie la poesía y la novela, Burel la novela y Prieto el teatro y la novela, aunque también ha frecuentado ocasionalmente la poesía. Pese a que un amplio espectro de formas breves que Peri Rossi y Courtoisie exploran con espíritu vanguardista difuminan las fronteras entre poesía y prosa, es el cuento riguroso y formal en su estructura, pero abierto y polifónico en su temática, el que practican todos ellos con oficio y eficacia, haciendo del “ángulo sesgado” un punto de vista con el cual la realidad se colorea de renovados e inesperados tonos.

Analizamos a continuación la obra cuentística de los cuatro autores.

Los “extranjeros” de Cristina Peri Rossi

El conjunto de la obra de Cristina Peri Rossi es coherente y está transvasado entre poesía y narrativa, artículos



y declaraciones, por una visión del mundo oblicua, tangencial, regida por exclusivas y secretas leyes de creación literaria. Un mundo que se aparece como incapaz de reaccionar a su propio proceso degenerativo, no por falta de lucidez, sino por estar inmovilizado en las estructuras lingüísticas que impiden plantear propuestas alternativas. A esta limitación de pasiva inmovilización, Cristina Peri opone una vocación transgresora del lenguaje en el espacio disociado del otro territorio que habita desde *Los museos abandonados* (1968), ese territorio hostil de la anti-utopía caracterizado por un paisaje urbano geométrico y desolado, con ciudades lluviosas y grises, iluminadas por luces fluorescentes, “donde la peripecia del hombre se ve como a través de un vidrio”<sup>1</sup>, es decir, a partir de la soledad y la incomunicación.

Desde ese primer libro de cuentos, los personajes de Peri Rossi viven en un mundo regido por leyes que son fruto del rechazo de la “realidad sin sentido”. En el relato titulado alegóricamente *Los refugios*, los personajes han decidido vivir en el universo clausurado de un museo, porque allí “nunca ocurría nada”. Huyen de una calle “llena de gente”, donde hay hambre, frío, “demasiadas luces”. Corren y se agolpan en las puertas de acceso al museo, donde muchos quedan aprisionados, pero donde los que logran entrar pasan a vivir en un universo frío y silencioso.

“Esta es nuestra casa; ése es nuestro techo”, se dirán satisfechos los ateridos refugiados, una vez cruzado el umbral que los separa del exterior. Desde el museo los “gritos” de la calle son más contrastados, un “fragor” de una vida pautada por fechas, reuniones y ritmos frenéticos. En el museo asumen la ilusión de poder “recrear el mundo, renovarlo” a partir de la realidad estática de las “estatuas”, encontrando en ellas “la vida disimulada, el símbolo perfecto, la alquimia y la semántica”<sup>2</sup>.

A partir de ese momento, la obra de Peri Rossi habita ese otro país alternativo, donde no deja de ser perceptible una “militancia intelectual que asume la condición contemporánea en su problemática integral”<sup>3</sup>. Su coherencia surge de un gesto deliberado de descolocación: haber abierto la puerta que la ha conducido a una realidad que ella misma ha edificado y a la que invita al lector. Es la “invitación a franquear la entrada” de una casa interior, una invitación para que “el lector protagonista descubra por su cuenta otras puertas que no han sido fabricadas en las carpinterías de la ciudad diurna”, como sugiere Julio Cortázar en la introducción que le consagró a *La tarde del dinosaurio* (1984), donde cada relato propone “un avance por habitaciones, galerías, patios y escaleras que absorben al lector y lo separan de su mundo previo”<sup>4</sup>.

Poseído de la “inquietante extrañeza” que describe Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur*, el discurso de Peri Rossi se instala en los límites de lo especular, se mantiene en la orilla del reflejo que no olvida la condición del reflejado, en lo fronterizo, en el “comportamiento límite” cuyo ángulo de observación es inevitablemente el

- 1 Cristina Peri. Rossi, “Génesis de *Europa después de la lluvia*”, en *Studi di letteratura ispano-americana*; 13-14, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983, p.75.
- 2 Cristina Peri Rossi, *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1975; p.142.
- 3 Cristina Peri Rossi: *Los extraños objetos voladores* o la disfatta del soggetto” por Elide Pittarello en *Studi di letteratura ispano-americana* 13-14, revista citada, p.260
- 4 Julio Cortázar, prólogo a *La tarde del dinosaurio* de Cristina Peri Rossi, Barcelona, Plaza y Janés, 1984; p.15.



del no integrado, del extranjero, el que vive en el *borderline*. La propia autora ha subrayado la importancia de esta mirada: “El ángulo de observación del no integrado, del extranjero (el ángulo del excluído) me permite desarrollar algunos temas, sentimientos y sensaciones por las que experimento atracción: la agonía, el contraste, el paisaje natural degradado, el paisaje urbano y su alienación”.<sup>5</sup>

La condición de extranjero marca el punto de vista del que irrumpe en el territorio del “otro lado de la puerta”, ya que: “Quizás, los que no son extranjeros no llevan una ciudad adentro. No sueñan con mapas desconocidos”<sup>6</sup>. Sin embargo, la condición de extranjero no es una condición *per se*. Son los “otros” los que nos hacen extranjeros, porque “no se nace extranjero, se llega a serlo”. Es posible, entonces, preguntarse si en definitiva “todos son extranjeros”, como afirma en forma criptográfica el turista del relato *En la playa*.

Extranjero, ser marcado por la condición de “ex”, extrañado, excéntrico y, por lo tanto, capaz de la sorpresa que lo desconocido siempre provoca, fuera de las entrañas de la tierra, “desentrañado”, descolocado. Sentirse “intruso”, sentirse “extraño”, descubrir el “vacío” o como en *Una pasión inútil* que “lo extraño es hostil”, propicia extravíos y desencuentros en un espacio progresivamente oclusivo. En el relato *Las estatuas o la condición del extranjero*, el protagonista confiesa: “Me sentí extranjero y perturbador (...) Descubrí, entonces, que la condición del extranjero es el vacío; no ser reconocido por los que ocupan un lugar por el solo derecho de estar ocupándolo”<sup>7</sup>. La difusa xenofobia de quienes “no reconocen” al extranjero, se reivindica en nombre del derecho de quienes han ocupado un lugar antes que los otros. Todo el que llega después será un intruso, un extranjero.

Un extranjero marcado por su propia descolocación en el mundo de los “demás”, al modo definido por el autor de *El extranjero*, Albert Camus, en *Le Mythe de Sisyphe*: “Un mundo que pueda ser explicado por razonamientos, aunque defectuoso es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero. Es el suyo un exilio irremediable, ya que está falto de los recuerdos de una patria perdida, así como de la falsa esperanza de una tierra prometida que se aproxima. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y sus decorados, constituye ciertamente el sentimiento del absurdo”<sup>8</sup>.

Se trata, en todo caso, de una automarginación impuesta por las frágiles fronteras del ser y por la propia hostilidad del mundo circundante. En la “maquinaria del mundo desencadenado” del “otro lado de la puerta” en que se estructura significativamente la obra de Cristina Peri, los paisajes desfilan empapados de un “frío apocalíptico”, en una naturaleza degradada, con seres ateridos, nostálgicos y solitarios, incapaces de ser comprendidos, buscando refugio en los lugares más inverosímiles: una cuerda floja en la que ha hecho su morada el protagonista de *En la cuerda floja* o el árbol del que no quiere bajarse el niño de *El laberinto*. Pueden también refugiarse en el fondo de un pozo esperando el fin de una sequía (*La Navidad de los lagartos*), tañendo campanas en un pueblo deshabitado

5 Peri Rossi, “Génesis de *Europa después de la lluvia*”, en *Studi di letteratura ispano-americana*; revista citada, p.71

6 *Studi di letteratura ispano-americana*, o.c. p.170

7 *El museo de los esfuerzos inútiles*, o.c. p.132

8 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, París, Gallimard, 1942; pag.18



(*El tañedor de campanas*), o cantando en el desierto (*Cantar en el desierto*).

En otros relatos, como en *Instrucciones para bajar de la cama*, los actos banales, los gestos inconscientes de la vida cotidiana, aparecen solemnizados, ritualizados y revestidos de una calculada minucia operacional. Cada movimiento está precedido de advertencias, de preavisos y de preparativos cuidadosos, guiados por el pavor y el temor del contacto con los “demás”, ese *otro* desconocido que ha dejado de ser prójimo para ser enemigo. Sin embargo, el abúlico personaje, aún estando en los límites del autismo, siente a veces los súbitos impulsos de participar e intervenir en el mundo, aunque reconozca que “bajar no siempre es una tarea fácil” y que, aunque lo hiciera, ello no serviría de nada “ni en un sentido ni en otro”. El mundo será siempre un mundo ajeno, un mundo extraño, un mundo, en definitiva, extranjero.

En ese “otro lado”, los personajes de Peri Rossi pueden vivir encerrados en su casa, mirando un acuario donde se desgarran con violencia peces negros y colorados (*El efecto de la luz sobre los peces*), percibiendo el mundo a través del vidrio de un bocal, tal como lo observa el feto de *Indicios pánicos*, auténtico proto humano digno del mejor Samuel Beckett. Se trata, en forma asumida, de una automarginación impuesta por las frágiles fronteras del ser y, tal vez, por la propia hostilidad del mundo circundante. En *La cuerda floja*, desde el título significativo hasta el final efectista en que todo el mundo quiere subirse a ella, pasando por el protagonista que ha decidido “estar todo el tiempo en el aire”, el sentido alegórico es explícito. Se prefiere estar en la cuerda floja, viviendo en el aire, en una especie de espectáculo circense sin sentido, a vivir en la “realidad” del suelo firme, con los pies en la tierra.

La dificultad del pasaje de una a otra realidad, más allá de la violencia o estallido que puede desencadenar, es la garantía de las diferencias que se protegen de uno y otro lado del umbral que las separa. La mujer del relato alusivamente titulado *El umbral* que no puede llegar a soñar porque “le faltaba la puerta de los sueños que se abre cada noche para poner en duda las certidumbres del día” Peri Rossi <sup>9</sup>, comprende que en los sueños las puertas no se abren y, sobre todo, que es más difícil soñar el sueño de otro que “escribir un cuento ajeno”. En todo caso, el otro lado no garantiza una escapatoria feliz, ni el prometido paraíso de lo desconocido.

En otros relatos, como en *La historia del príncipe Igor* los pasajes entre una y otra realidad se multiplican. En el palacio del príncipe se conservan los sueños en frascos para que puedan volver a ser soñados, los espejos reflejan a personajes que son capaces de atravesarlos y los sueños pueden ser sobre espejos que reflejan otros espejos donde se reflejan, a su vez, frascos con otros sueños. Sueños que, desde el momento en que están conservados en frascos de vidrio, pueden ser vistos al trasluz y reflejar sueños de otros tiempos y de lugares remotos. La cacofonía resultante es un verdadero laberinto de realidades y ficciones oníricas donde ya no se sabe de que lado se está.

Construida a partir de un complejo tejido de transtextualidades, la obra cuentística de Peri Rossi propone una literatura en “segundo grado” de sugerente archi-textualidad, literalidad de la literatura plena de alusiones, de citas directas o disimuladas, de significados explícitos o distantes en títulos, subtítulos, epígrafes y notas a una literatura universal cuyos referentes maneja con soltura. El universo cerrado y obsesivo de Kafka y Beckett, los





divertimentos ingeniosos de Calvino y Buzzatti, las hipersensibles Virginia Woolf o Catherine Mansfield, la cruel retorsión de Flannery O'Connor, se cotejan con las “ficciones” de Borges y los relatos de Julio Cortázar.

Un universo que no es sólo literario, sino pictórico. En Peri Rossi se transita por paisajes urbanos dignos de Giorgio de Chirico, plazas vacías pobladas de estatuas vueltas de espalda y ensombrecidas por la contaminación atmosférica, apenas atenuadas por la atmósfera onírica de ciertos paisajes urbanos de Salvador Dalí, especialmente cuando nos habla de “un enorme reloj caído en el suelo que señalaba una hora improbable”. Del mismo modo se circula por la atmósfera irreal que nos provoca el realismo exacerbado de la pintura del Pop-Art y del Hiperrealismo norteamericano (pienso especialmente en los paisajes urbanos de Edward Hooper), con personajes empapados de la leve ensoñación de los seres de Leonor Fini o del simbolismo de visionarios decadentes como Khnopff, el pintor de “la ciudad abandonada”. En el relato, titulado justamente *La ciudad*, el protagonista “era el arquitecto de una urbe que no había querido construir” y recorre plazas desiertas con estatuas siempre de espaldas, vastas superficies de calles sin casas, con escaleras que “no conducen a ninguna parte”, y donde en forma significativa confirma que “la ciudad con la que sueñas no tiene nada que ver con la que te vio nacer. Lo he comprobado”<sup>10</sup>.

Muy probablemente, la clave de la utopía de Peri Rossi no sea más que una *kakotopia*, es decir la utopía del infierno, como adelanta explícitamente *La ciudad de Luzbel*, relato incluido en *Cosmoagonías*, donde tras el verso iniciático de Dante: “Por mi se va a la escondida senda. Por mi se va al eterno dolor”, el protagonista responde emocionado: “Dejad toda esperanza, vosotros, los que entraís”.

Sin embargo, poco a poco, tras este periplo del otro lado de la puerta, la obra de Peri Rosi ha vuelto a cruzar el “umbral” para retornar a la realidad de este mundo. Lo ha hecho inventariando los *Desastres íntimos* (1997) de la vida cotidiana y las transgresiones a las que invita una sexualidad que ha potenciado en su obra novelesca (*Solitario de amor*) y poética (*Evohé, Aquella noche, Otra vez Eros*) para irrumpir finalmente en sus cuentos y relatos. Fetichistas que “pertenecen al ámbito de la fe, jamás al de la ciencia”, lesbianas asumidas y transexuales que se ofrecen en la ambigüedad del ángel, homosexuales que se descubren sorprendidos, protagonizan esta apertura de una ficción que trasciende el absurdo en que estaba confinada gracias a una inesperada liberación.

Las feroces transgresiones de Ricardo Prieto

Ricardo Prieto, desde una sólida y reconocida experiencia como autor teatral vanguardista en la mejor tradición de Ionesco, Adamov y Beckett, se ha incorporado con *Desmesura de los zoológicos* (1987), *La puerta que nadie abre* (1991) y *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994) a la línea de los “heterodoxos” uruguayos que han hecho estallar los estrechos límites del realismo en el ángulo oblicuo de la mirada transversal de lo extraño y lo absurdo inscrito en lo cotidiano. Su puerta aunque sea “la que nadie abre” —como titula uno de sus volúmenes de cuentos— es, en realidad, la más sugerente desde el punto de vista alegórico.

En *Desmesura de los zoológicos*, presentado a modo de álbum fotográfico, Prieto crea antropomorfizados insectos “kafkianos” capaces de reprochar la gordura de los muslos de la mujer sobre la que se instalan (*Usurpación*),

10 *El museo de los esfuerzos inútiles*, p.161-173



cuenta un suicidio “indirecto” a través de una ceremonia de zoofilia con una serpiente venenosa (*Aprendizajes*) y describe un acto de necrofilia con la esposa que acaba de morir a la cual, tras treinta años de matrimonio, no sabe si ama u odia (*No es bueno morir solo*).

Con tono de predicador apocalíptico, relatos como *Venganzas del porvenir* recuerdan que “el porvenir no debe contarse”, algo que “acatan casi todas las personas sensatas”. Una sensatez que anuncia los peligros de la lógica librada a si misma en *Jugando sola*: “Lo peor que puede ocurrirle a una mujer que tiene una sola mano es perderla. Si la pierde por una apuesta lo que le ocurre es absurdo. Si, finalmente, la apuesta la hace con una parte de si misma, el absurdo se vuelve incomprensible.”<sup>11</sup> Amputada en forma progresiva de sus extremidades en juegos a los que se libra solitariamente, Dionisia Font anuncia la auto-destrucción a la que sucumben otros antihéroes de Prieto: los que se devoran a si mismos, los que se penetran para desaparecer en el interior del ser amado, los que interponen extraños monstruos en el centro de juegos eróticos, todos ellos oficiantes de ceremonias secretas regidas por estrictas normas no develadas. *La desmesura de los zoológicos* no es otra cosa que un bestiario alucinante, como surgido de las descripciones del *Apocalipsis* de San Juan o de un cuadro de Jeronimus Bosch, en todo caso poblando con lúbricos y aterradores seres un universo viscoso digno de Lovecraft.

En *La puerta que nadie abre*, los límites ya han sido franqueados y Prieto proyecta auténticas alegorías a modo de metáforas continuas, proposiciones de simultaneidad de sentidos que lanza, con cierto agresivo regodeo, a la faz del lector desprevenido. Estamos, tal vez, en otro planeta, donde todas las transgresiones son posibles. Sus pobladores, divididos entre Primarios, Esotéricos, Eróticos y Brujos comparten un destino grotesco e hiperbólico, difícilmente soportable, en todo caso expresión de una imaginación liberada y desbordante, donde, como ha sugerido Mercedes Ramírez, no es “difícil conjeturar que por detrás del siniestro desfile de criaturas insólitas practicantes de ritos asqueantes o insoportables”<sup>12</sup>, haya una experiencia de sufrimiento que legitime “aquella parafernalia del horror.”

En *Donde la claridad misma es noche oscura*, Prieto aparentemente se ha calmado, aunque la cita bíblica del *Libro de Job* que da título al volumen de cuentos: “tierra de espantosa confusión, donde la claridad misma es noche oscura”, anuncia nuevas ordalías. El mundo pesadillesco es ahora el de viejos caserones que pueden ser tanto la nostálgica morada que abrigó la felicidad, como el descalabrado refugio donde se aísla un solitario, un universo poblado de niños portadores de una inocencia que es siempre mancillada en un mundo regido por leyes implacables (*Otro pescado muerto*). En el cuento que da título al volumen, se narra la más sórdida de las historias posibles: el amor incestuoso y homosexual entre dos hermanos bajo la tolerante mirada de un padre de vida disoluta, relación propuesta en forma exhibicionista para asegurar así la “consolidación” de una “definitiva transgresión”.

El inventario de crueles ignominias de estos cuentos se revela finalmente igualmente feroz que la de las obras anteriores donde había sido explícita. La violencia conyugal a la que asiste el niño protagonista de *La lámpara*,

11 Ricardo Prieto, *Desmesura de los zoológicos*, Montevideo, Proyección, 1997, p.25

12 Mercedes Ramírez, prólogo a *Donde la claridad misma es noche oscura* de Ricardo Prieto, Montevideo, Lectores de Banda Oriental, 1994, p.8.





el despojamiento de una casa a una anciana como invitación al suicidio finalmente consumado de *Un lugar de este mundo*, la tensión a la que está sometido el hogar sobre el que va progresivamente reinando Manuela, la sirvienta de la casa (*Manuela*), no dejan ni un resquicio a la piedad o al perdón. Por ello, con tono de resignado entregamiento, digno del mejor Onetti, Prieto narra en *Sin protestar* como un jubilado sin aspiraciones acepta sin resistencia la injusta acusación de haber seducido a una niña de comportamientos provocadores, tal vez porque Ricardo Prieto cree —como ha sugerido Gustavo Seija— que “estamos inmersos en la abyección, el egoísmo, las bajezas de una escala de valores que no conocemos ni nos importa que exista.”

La melancólica periferia de Hugo Burel

Hugo Burel, eficaz constructor de “máquinas narrativas” —como lo ha calificado Elvio E. Gandolfo— invita, a través de pulcros relatos, al pasaje sutil del minucioso realismo cotidiano a lo inexplicable y lo hace con el ligero estremecimiento que anuncia que una situación ha podido bascular, sin dificultad, hacia otra dimensión de lo posible. En sus novelas lo insinúa<sup>13</sup>, pero es en los volúmenes de cuentos *Esperando a la pianista* (1983), *El vendedor de sueños* (1986), *Solitario Blues* (1993), *El elogio de la nieve* (1995) y la reciente antología que reelabora y reúne algunos de ellos, *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998), donde ha afinado los procedimientos narrativos, auténticos mecanismos de relojería, con los cuales coloniza la periferia del espacio real para crear un personal territorio con fronteras abiertas a lo insólito.

En esa “realidad periférica” regida por una melancolía en la que apenas se disimula la falta de acción, el acomodamiento y esa resignación paralizante, crítica y reflexiva, que caracteriza la orilla “oriental” del Río de la Plata, Burel instala a los integrantes de la “barra” que protagonizan *El elogio de la nieve*., un relato emblemático que mereciera en 1995 el Premio internacional Juan Rulfo. La “retórica fácil” que la deshilachada conversación del grupo “entusiasta y compadecido”, abrazando una vez más el “ritual de la amistad”, enhebra con una calculada “dosis de lugares comunes”, simboliza esa “medianía” con la que se identifica al Uruguay de hoy en día. Alguien del grupo anuncia que esa noche puede nevar, algo que nunca ha ocurrido en ese país sin montañas, apenas “suavemente ondulado” que “sólo puede permitir la lluvia, la llovizna, la tanguera garúa”.

“La medianía ineludible del país sin extremos de temperatura, sin cumbres ni abismos y sobre todo, sin nieve en cualquiera de sus posibles versiones”<sup>14</sup>, impide “imaginar” que pueda nevar. Sin embargo, la posibilidad de que algo “excepcional” ocurra desencadena una animada polémica que Hugo Burel maneja como pretexto para construir una sugerente alegoría: “Sería lindo que nevara”, dice uno con “un signo de esperanza” que los otros “ya habían perdido”; “Nieve para todos o para nadie”, sentencia un opositor; “Lo único que le falta a este gobierno es hacer nevar”, afirma el más viejo del grupo. Otro cree que “ya ha nevado” y que la noticia ha sido ocultada y finalmente hay quién considera que “la nieve es un invento del gobierno para distraer a la opinión pública de los

13 Hugo Burel acompaña su producción cuentística con la de novelas. Su bibliografía incluye *Matías no baja* (1986), *Tampoco la pena dura* (1989). *Crónica del gato que huye* (1996), *Los dados de Dios* (1997) y *El autor de mis días* (2000),

14 Hugo Burel, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, Montevideo, Alfaguara, 1998, p.250.



verdaderos problemas de la sociedad”<sup>15</sup>.

Si es perceptible que en esa lánguida y resignada marginalidad está detrás Juan Carlos Onetti y Raymond Chandler, Burel no se queda en el gesto y la postura a la que invita acodarse al borde del camino para mirar como pasa la “caravana de la vida con sus cantos y risas”. En sus cuentos hay también una apuesta lúdica de filiación cortazariana y el azar de esos “dados” con que Dios juega con el destino de los mortales (*Los dados de Dios*, 1997, se titula justamente una de sus novelas), pero, sobre todo, están presentes la incorporación de los recursos ficcionales y los ágiles resortes de intriga y acción de la buena “literatura negra”.

Como parte de su estrategia narrativa, Burel ha escenificado varios de sus relatos en un balneario imaginario de la costa atlántica, Marazul, verdadero arquetipo de esos “microcosmos” en los que han buscado refugio otros escritores uruguayos, al modo de la ciudad de Santa María de Onetti. Basta pensar en Juan Carlos Legido (1923), Jorge Musto (1927), Enrique Estrázulas (1942), Hugo Giovanetti Viola (1948), creadores de otros tantos “balnearios” costeros. Marazul repite el prototipo de espacio concentrado donde desplegar la personal “comedia humana” del autor. Edificadas en forma desordenada frente a playas batidas por un fuerte oleaje y el viento salobre del océano, sus casas semiabandonadas y cerradas fuera de temporada son la morada ocasional de personajes que viven sentados frente al mar, “con la expresión de quien aguarda un suceso extraordinario, una catástrofe o una maravilla”<sup>16</sup>.

Allí se refugia el estafador del relato *La alemana* y el escritor falto de inspiración de *Indicios de Eloísa*. Los personajes cruzados de ambos relatos, son apenas testigos de las peripecias que se van insinuando lentamente y sin prisas. Aunque el protagonista del segundo relato confiese que “la única verdad que me interesa es la verdad literaria”, no puede evitar sucumbir a la inquietante sensación de ir descubriendo (¿o imaginando?) los ingredientes dispersos de una tragedia entre los objetos y recuerdos de una casa que ha abierto, tras veinte años de haber estado cerrada. A pesar de no querer involucrarse en una historia que, en definitiva, no le concierne (“muy a pesar de nuestra ignorancia”, se dice) los ateridos inquilinos van ahondando en carne propia los estigmas de heridas nunca cicatrizadas. Lo hacen como si adivinaran a través de un espejo la expresión de alguien que acaba de “descubrir una falla en la perfecta trama de un tapiz”, para terminar borrando los propios “indicios” de una historia que, a lo mejor, fue de otra manera.

Un “viejo chalé” de Marazul, “herrumbrados goznes” que exhalan “un crujido sordo” al abrir la puerta, polvo depositado sobre muebles y objetos, reaparece en *Marina*, un relato donde la rutina del veraneo de la madura “señorita” Lupe se ve interrumpido por la irrupción de una desconocida sobrina, hija de una hermana de la cual está distanciada. Sutil y empapado de una ternura encubierta dureza.

Sin embargo, Marazul cobra su verdadera dimensión de espacio mágico en *Solitario blues*, un relato donde la irrupción de lo fantástico, tal vez no sea otra cosa que fragmentos de una memoria olvidada o una poesía encarnada en ese “edén engañoso y desierto”. En el balneario apenas habitado por “un par de pescadores y un almacenero holgazán que estiraba el verano bebiéndose todas las cervezas que le quedaban”, el protagonista

15 *El elogio de la nieve*, o.c. p.243

16 “La alemana”, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, o.c. p.38



escucha en los momentos más inesperados una música de la que no puede identificar su origen. Llega y se va con los ramalazos del viento sobre el rumor de las olas y en las notas de un *blues* tocado al piano cree adivinar una melodía vagamente familiar. Otras veces es un saxo o un contrabajo el que completa la repetitiva y elusiva melodía. Cuando comprueba que nadie más que él la escucha, se pregunta si “tal vez la música fuera un límite, una frontera interior que acababa de cruzar en tránsito hacia otra región de sí mismo”.<sup>17</sup>.

En ese cruzar fronteras, el relato *La perseverancia del viento* propone un verdadero salto al vacío. Un aburrido burócrata descubre que es posible evadirse durante las horas de la exasperante rutina de la oficina a una minúscula isla paradisíaca “navegando en una tapita de gaseosa” en el centro de su escritorio lleno de papeles y expedientes. Allí pasa las tardes, zambulléndose en las cristalinas aguas color turquesa de una playa, mientras se acumula el trabajo y las reclamaciones jerárquicas sobre su mesa. Esa escapatoria, al modo cortazariano de *Isla al mediodía*, parece un mero recurso de la imaginación, pero se va volviendo imperiosa y, cada vez más real, al punto de que el protagonista podrá escaparse definitivamente a ella, para descubrir, demasiado tarde, que lo espera una muerte horrenda: morir calcinado en una explosión atómica. La isla, “su isla”, no era otra que Mururoa, donde los franceses hacían sus experiencias nucleares.

Un “salto” similar se produce en *Contraluz*, cuando Boris Stolorowicz, un derrotado personaje de cincuenta y seis años, marginalizado hasta por su propia esposa, decide quitarse toda la ropa y salir desnudo a la calle. Contra lo que podría esperarse, lo absurdo no es el gesto que lo impulsa a ese desafío, sino el hecho de que nadie parece notarlo: todos están “demasiado preocupados por sus pequeñas vidas, deambulando en el calor como una manifestación de ciegos”.<sup>18</sup>. “Con la sensación de regresar de un sueño”, el protagonista va cruzando esquinas, entra en un banco donde “los contables parecían eternizados en operaciones complicadísimas, ajenos a los cajeros y al público” y no consigue llamar la atención. Retoma al final su vida rutinaria, siempre desnudo, y en el bar que siempre frecuenta juega su diaria partida de ajedrez, sus nalgas húmedas y descarnadas sintiendo la dureza de la silla de cármica.

La melancólica periferia de la obra de Hugo Burel se ensancha en *Pincelada de azul sobre gris*, donde el protagonista está solo y “recuerda una ciudad atardecida, la emoción de una espera y la trepidante urgencia del que huye. Pero sabe que el recuerdo no es propio: lo ha inventado todo con aplicación y minucia. Puede evocar tranvías que jamás ha tomado y calles de precaria arquitectura.”<sup>19</sup> “Incapaz de seguir huyendo o de esperar a alguien que no vendrá”, puede incluso instalarse en esquinas que “nunca habrán de pisarse.”

En realidad, desde sus primeros volúmenes de relatos, *Esperando a la pianista y otros cuentos* (1983) y *El vendedor de sueños* (1986), Burel había abordado temas que flotaban ambiguamente entre el realismo y lo fantástico. Los celos y las pasiones entre maniqués fabricados con diversos materiales (yeso, cartón y plástico), mientras esperan amontonados en un depósito industrial el destino de la vidriera en que serán exhibidos, animan un universo concentrado y opresivo, desarrollado con habilidad en el espacio de un cuento (*Belzebuth*), donde la

17 Hugo Burel, *Siberia Blues*, Montevideo, Trilce, 1993, p.178

18 “Contraluz”, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, o.c. p.60

19 “Pincelada de azul sobre gris”, *Siberia Blues*, o.c. p.106



crueldad y la violencia sigue siendo, pese a la condición de “muñecos” de los maniqués, el privilegio de los seres humanos.

El amor de un enano y una mujer barbuda de un circo provincial en el relato *Sofía y el enano*, se pone a prueba en una alocada fuga y termina el día en que la “fenómeno” de la mujer barbuda logra transformarse en una hermosa joven, es decir, un ser “normal”. El enano deja de amarla. Esta alegoría sobre lo bello y lo monstruoso en un cuento de estilo agil, deja espacio para la respiración irónica y el tono burlón.

En la obra de Burel, más que en ninguna otra de los autores analizados en este ensayo, se da la creativa y armoniosa integración de la rica herencia de Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. En sus cuentos se consagra esa mirada sesgada y el ensanchamiento de los límites de lo verosímil por el absurdo y la irrupción de lo fantástico en la vida cotidiana que caracteriza a los universos reconciliados de ambos autores.

Una dirección que Burel asume en forma “programática” en *Solitario Blues*, al prologar su propia obra buscando establecer los “hilos de unión” que la unen. Por eso nos dice: “la verdad necesita menos de la verosimilitud que de la credulidad” y en *Cuento breve para lector derrotado* hace intervenir a un lector que pide al autor: “invéntame una historia, basta de interpretar la de los otros”.

Los “provocadores violentos” de Rafael Courtoisie

Rafael Courtoisie es un ejemplo de escritor polifacético que maneja con solvencia la crítica, tiene un reconocido oficio poético y se ha asegurado un indiscutido lugar en la nueva narrativa con los libros de cuentos *El mar rojo* (1991), *El mar interior* (1992), *El mar de la tranquilidad* (1995), *Agua imposible* (1998) y *Tajos* (1999). En estos relatos no solo se conjugan buena parte de las características de los escritores analizados en las páginas precedentes, sino que se trascienden en una original polivalencia expresiva, porque Courtoisie maneja diferentes registros poéticos y narrativos en el seno de un mismo relato.

Los pasajes entre los géneros son múltiples. *Cambio de estado* (1990) y *Estado sólido* (1996) se presentan en su bibliografía como poesía, cuando su forma es la de apólogos, textos breves, *fableaux* de raíz más burlona que portadora de moralejas. *Tajos*, catalogado como prosa, maneja un lenguaje poético cargado de metáforas que borran las pistas de la linealidad del relato. “La poesía le gana al relato, lo inunda, lo bautiza, le señala al libro su pertenencia”, ha sugerido Mariella Nigro.

Estos referentes poéticos aparecen en la propia estructura de la prosa de Courtoisie. La trilogía de los mares (*El mar interior*, *El mar rojo*, *El mar de la tranquilidad*) donde entre 1990 y 1995, condensa la producción de sus cuentos, aluden a esa condición líquida del líquido amniótico —“ese mar interior en el que nacemos”, nos recueda— y a la de “gran placenta de la humanidad, con toda su variabilidad, sus profundidades, sus monstruos y sus orillas plácidas”, según completa. Carga simbólica, “politonalidad” que cruza los géneros, aboliendo barreras como invitación a la polisemia y a una secreta convivencia de distintos sistemas de creencias, lo que pueden ser los signos de la condición posmoderna en que vive, pero que no necesariamente asume.

En este proceso acelerado de trasvasamiento de géneros abierto a modalidades anacrónicas como leyendas,



baladas (*Balada del guardameta*), parábolas (*El regreso de Lázaro*), apólogos chinos (*Los cuentos chinos*) y hasta relatos del far-west (*La velocidad de las uvas* y algunos de la serie *Indios y cortaplumas*), Courtoisie se ejercita gozosa y estéticamente en el “realismo sucio”. La violencia invasora, la crueldad gratuita, el sexo brutalizado, la tensión urbana, el racismo rampante, el sojuzgamiento de las sociedades indígenas (desde México a Tierra del Fuego), son temas de textos presentados como un auténtico inventario de los males contemporáneos.

Courtoisie va más allá en esa aproximación múltiple de la realidad, al hacer de la “estética de los prismas” de Borges, un verdadero credo de su narrativa. En ese explorar géneros conexos no se conforma con transgredir las reglas con que se los define, sino que asume una actitud provocadora, de auténtico desafío. La síntesis y la concisión de la poesía, esa regla que hace del poema “núcleo esencial” que se retiene y sigue “obrando en la vida” se integra en una prosa cada vez más cortante. Su última producción cuentística, *Agua imposible* (1998) y *Tajos* (1999), abrevia las frases, las hace tajantes, sacudidas y trepidantes, hasta llegar a someterlas a un ritmo audiovisual, de auténtico vídeo-clip narrativo. Es más, al desplegar una prosa poética rica en metáforas y en sugerentes imágenes, el autor desconcierta por el chocante realismo de sus descripciones. Así, el “verse colgar” las partes “tristes, arrugadas” frente al espejo del protagonista de *Vida mía*, un gordo que se autodefine como “foca eréctil, plena de culo”, voluminoso trasero que descubre “pegado” a su espalda para llegar a masturbarse mirándose reflejado. En *Algo feroz*, donde se narra la reiterada violación del protagonista Santillán por su propio padre, el lenguaje escatológico —culo, cagar, leche, puto, bolas, pelotas, huevos, “miedo de mierda”, putear— es parte de un relato desazonante e incómodo.

El realismo sucio de Courtoisie se distorsiona sin dificultad en grotesco o se multiplica en alegorías de interpretación contradictoria. En todos los casos, su escritura no se encierra en un molde, si no que, por el contrario, se abre a las propios enfrentamientos de la sociedad actual. En forma divertida, resume en *El temblor* los nuevos conflictos generacionales en ciernes, a través del hijo que le reprocha a su padre la inutilidad de su militancia revolucionaria y, sobre todo, que no hubo, en realidad, diferencias entre “custodios y custodiados”.

“Si sabré bancar, mirá —se dice indignado el padre— que aguanté que el pendejo de mierda de mi hijo, el entrañable culo sucio Pedro, que era un mocoso cuando me llevaron al Penal, viniera drogado de un concierto de rock a tirarme su lástima europea postmoderna, su conmiseración de injertado en el Primer Mundo, a decirme que la revolución es una payasada trágica, a decírmelo a mí, tan luego”. En resumen, el diagnóstico del hijo es que “lo tuyo ya fue”, dramático estribillo final que anuncia el fin de una época y el inicio de otra de la que sólo se conocen los signos del rechazo que conlleva.

“Lo tuyo ya fue”, pero si lo fue en efecto, otras expediciones vitales (y literarias) están en marcha, tras las cuales se adivinan los signos de un neohumanismo emergente no sólo en los relatos de Courtoisie, sino en el conjunto de la literatura uruguaya, por no decir latinoamericana. “Un humanismo que pretende introducir la sospecha como arma contra la tonta sabiduría de los dómines”, como ha sugerido Hugo Achugar y que no supone un regreso a las consignas de antaño sobre la misión liberadora de la literatura.

Los cuentos de Courtoisie prescinden de los esquemas maniqueos del pasado. “Antes había Este y Oeste,



había Muro. Para cualquiera de las partes había claramente Buenos y Malos” —recuerda en *La caída del muro*— cuando se podía creer con tranquilidad que “los Buenos eran unos y los Malos otros, no importaba quién, el asunto estaba claro.” Un mundo que para los del Sur resultaba fácil, ya que bastaba echarle “la culpa a uno u otro lado, indistintamente, y el mundo, como en el tango, seguía andando.” No es extraño, entonces, que ahora se sienta que “acabaron de jodernos: tiraron el Muro”.

Ironía y sátira que hacen del cuento *La tierra de promisión* un texto de humorismo negro, de *Ultimatum* una filosófica (y divertida) reflexión sobre las diferentes percepciones del tiempo, de *Oreja* una excelente exploración de un mundo lumpen en el cual se descubren sin dificultad los ecos delictivos de un procedimiento policial o de espionaje político y de *Anis descalfa* una explícita decodificación paródica del etnologismo pintoresco con que se alimenta una cierta ecología. Hay ingeniosas maneras de “desmoralizar al enemigo” en *Diversiones*, una parodia militarista en *La revuelta*, fórmulas matemáticas convertidas en materia de ficción literaria en *Eratostenes* y una variedad de registros a los que se pueden añadir, el inventario de curiosos oficios como “rellenador de botellas de whisky” y “vendedor de elefantes” (*Tajos*) o los juegos que arriesgan caminar por los pretilos de la locura y el desdoblamiento de identidades (*Una de dos*).

En esta experimentación permanente, en esa empresa ficcional que Rosario Peyrou percibe bajo la advocación de vivir “la literatura como exorcismo”, Rafael Courtoisie confirma la vitalidad de la cuentística uruguaya que ha optado por instalarse en el ángulo oblicuo que propicia una visión tan perspicaz como abierta. Otros narradores más jóvenes, incorporados en estos últimos años a la creación, lo ratifican al seguir proyectando sus ficciones en ese mundo fragmentado, donde lo “no-terminado”, lo “inarmónico” campea sobre las ruinas de la utopía. Como parte de una alegoría inconclusa están abocados a seguir escribiendo desde la postura descolocada por la que han optado, descubren que en realidad, son ya tantos que son mayoría: la más confortable de las paradojas a las que puede aspirar la escritura del “otro lado” en la que se han instalado con tanta dignidad profesional como eficacia narrativa.

Ω





## BIBLIOGRAFIA

### LIBROS DE CUENTOS DE LOS AUTORES ANALIZADOS

#### **Cristina Peri Rossi (1941)**

*Los museos abandonados* (1969)

*Indicios pánicos* (1981)

*La tarde del dinosaurio* (1984)

*Una pasión prohibida* (1986)

*El museo de los esfuerzos inútiles* (1983)

*La rebelión de los niños* (1988)

*Cosmoagonías* (1988)

*Desastres íntimos* (1997)

#### **Ricardo Prieto (1943)**

*Desmesura de los zoológicos* (1987)

*La puerta que nadie abre* (1991)

*Donde la claridad misma es noche oscura* (1994)

#### **Hugo Burel (1951)**

*Esperando a la pianista* (1983)

*El vendedor de sueños* (1986)

*Solitario Blues* (1993)

*El elogio de la nieve* (1995)

#### **Rafael Courtoisie (1958)**

*El mar interior* (1990)

*El mar rojo* (1991)

*El mar de la tranquilidad* (1995)

*Cadáveres exquisitos* (1995)

*Agua imposible* (1998)

*Tajos* (1999)